РУССКАЯ
КСИЛОГРАФИЯ
ЗА 10 ЛЕТ

ЛЕНИНГРАД
1927

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/russkaiaksilogra00voin

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ

Дорогому Дмитрию Ивановичу
Толстому в знак глубокого к нему
уважения и любви, на добрую
память — от автора
4.VI.27.

РУССКАЯ КСИЛОГРАФИЯ

за 10 лет

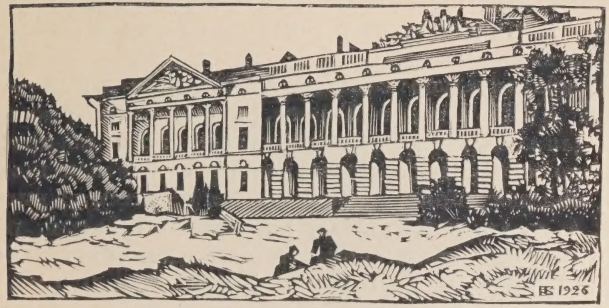
ИЗДАНИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
ЛЕНИНГРАД □ 1927

Напечатано по распоряжению Государственного Русского Музея

Ученый Секретарь *Н. Черепнин*

Май 1927 г.

Ленинградский Гублит № 36841. Тираж 1500 экз. Зак. № 1337.
Гос. тип. им. Ивана Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11



Гравюра на дереве (ксилография), один из древнейших видов гравирования, является наиболее распространенным и типичным способом, так назыв., «выпуклой» гравюры; сущность его заключается в том, что доска гравируется с таким расчетом, чтобы изображение, которое должно получиться на оттиске (отпечатке), оставалось бы выпуклым, а все, что должно быть светлым вынимается особыми инструментами. В результате получается готовое клише, краска на которое напосится лишь на поверхности, подобно типографскому печатанию. Именно это обстоятельство делает ксилографию особенно пригодной для применения к книге, так как допускает одновременное с текстом печатание в прессах и плоских машинах.

Процесс гравирования на дереве, как, вообще, всякого иного вида гравюры, распадается на две

части: 1) изготовление доски — клише и 2) печатание, т. е. производство самого эстампа (оттиска, отпечатка).

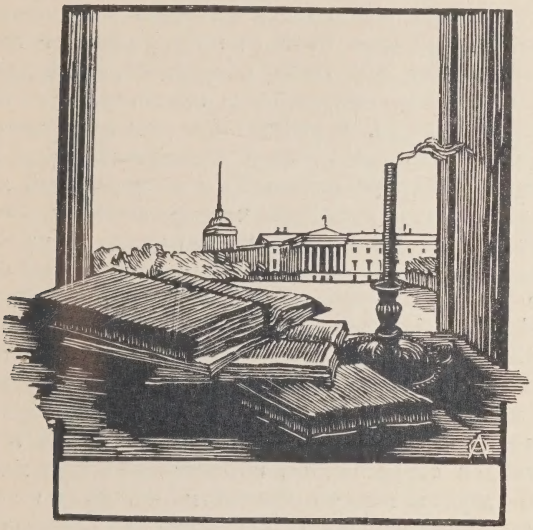
Приблизительно с конца XIV, начала XV в. — до конца XVIII века, в Европе, а в Японии и до сих пор, для ксилографии употреблялись доски, распиленные по слою, на которых граверы работали ножиком, обрезая линии с обеих сторон и, затем, вынимая фон, т. е. то, что остается на отпечатке белым, разного размера стамесками, употребляющимися в резчицком деле, и долотцами. Такой способ работы обусловливал и особый характер рисунка, главным образом, штрихового. Наиболее употребительным материалом для таких досок служат тополь, грушевое дерево и иногда липа. Дерево для гравировальных досок должно быть более или менее однородным; породы, в которых резко чередуются твердые и мягкие слои (напр. сосна, ель) или междуволоконные пустоты (дуб) совершенно непригодны для гравирования.

Для удобства применения торцовых досок к типографскому печатанию толщина их делается в 23 мм., т. е. в вышину типографского шрифта.

В конце XVIII века английский гравер Томас Бьюик (1753 — 1828) впервые применил доски из дерева, разрезанного по торцу и обычно склеиваемые из более или менее мелких кусков, так как для гравюры берутся наиболее плотные, сердцевинные части.

Для торцовых досок употребляются очень крепкие сорта дерева, с однородными слоями, напр. пальма, буксус; для более грубых работ, иногда, пользуются и березой, липой или грушевым деревом и др. На этих «торцовых» досках приходится работать уже иными инструментами, так наз. «штихелями», представляющими из себя в разрезе трехгранные, чечевицеобразные и т. п. стальные стержни, насаженные

на грибообразную ручку, и сточенные косо. Ими работают, держа плоско и двигая острием вперед. Способ, введенный Бьюиком, получил преимущественное распространение в XIX веке и позволил в корне изменить самый характер изображения. Большое разнообразие штихелей допускает чрезвычайно тонкую



гравировку, могущую передать не только штрих, но и всевозможные градации тонов от черного до самых светлых и белого. И действительно, в XIX веке преобладающее значение получает так наз. «тоновая» ксилография, где роль штриха, имеющего такое значение в «обрезной» гравюре на продольных досках,— утрачивается и главною задачею делается достижение

мягких переходов тонов, факсимильная передача рисунка тушью, акварелью, картины, писанной маслом или фотографии.

Для красочного обогащения ксилографии еще в XIV — XV вв. в Германии и Италии, а также в Японии и Китае, применялось многокрасочное печатание, которое технически, в смысле изготовления доски—клише, ничем не отличается от только что описанных способов, а сводится к изготовлению нескольких, обычно 2—3 (и более) досок, с которых на один и тот же лист, последовательно, делаются оттиски, причем каждая доска окрашивается соответствующим цветом. В результате, при аккуратном наложении листа на доски и последовательном тиснении, получается эффектный многокрасочный эстамп. При этом надо заметить, что применение всего 3-х красок дает возможность получить до 7 различных цветов, не считая тона (обычно белого) самой бумаги. Такие цветные гравюры носят название «камайо» (camaiaux, clair-obsur, chiaroscuro).

В XIX веке и по сие время некоторые художники для выпуклой гравюры иногда заменяют дерево другими материалами, например, линолеумом, целулоидом, эбонитом и даже «грунтованным картоном» и т. п.

Все эти «суррогаты», конечно, не могут заменить собою дерева ни по крепости, ни по о р г а н и ч н о с т и последнего. Искусственная природа этих материалов, имеющих к тому же ряд индивидуальных недостатков, существенно отражается на характере работы и на ее результатах, гораздо менее совершенных, чем ксилография в собственном смысле.

Вторая часть гравировального процесса—печатание—требует специального умения и сноровки. Уже во время гравирования художники обычно делают так наз. «пробные» оттиски для того, чтобы нагляднее судить о ходе работы. Для этого на доску вали-

ком накатывается краска и затем к ней прикладывается лист бумаги, который тщательно притирается специальной металлической или костяной гладилкой; краска с доски переходит на бумагу и оттиск готов. Такие ручные оттиски, сделанные самим мастером особенно ценятся, так как печатающему возможно достичь весьма совершенных результатов, сохранить всю ту тончайшую работу, которая им произведена на доске. Для пробных оттисков пользуются также обыкновенным копировальным прессом или ручным типографским станком. Печатание под прессом или в станке требует, как урегулирования самого станка, так и устройства специальных «приправок», кусочков бумаги, наклеенных на макулатурный оттиск в тех местах, где давление недостаточно сильно или имеются случайные неровности; этот листок с приправками, при печатании, накладывается на лист, на котором делают оттиск, и «приправки» регулируют давление пресса.

Художественные достоинства эстампа, в значительной степени, зависят от бумаги; на гладкой слоновой, веленевой, или меловой бумаге отпечатки получаются очень четкие, но сухие и не особенно приятные по виду; лучшей бумагой для ксилографии являются всевозможные сорта японских и китайских бумаг, содержащих в себе волокна молодых побегов бамбука, иногда шелка. На таких листах можно достичь удивительной силы тона, особой бархатистости красочной поверхности, что делает вид эстампа во много раз красивее, нежели отпечатанного на обыкновенной бумаге.

силография, по сравнению с другими видами гравюры, имеет то преимущество, что по материалу, по простоте печатания и по количеству хороших и удовлетворительных оттисков, которые можно получить с одной доски, она является самым дешевыми доступным способом; наравне с литографией, ее можно признать самым «демократическим» из всех видов гравюры. И действительно, мы видим, что ксилография, с давних времен, служила средством для печатания народных картинок, так называемых «лубков», удовлетворявших широкой эстетической потребности народных масс.

Именно эта «доступность» и широкая распространенность ксилографических эстампов нередко побуждала коллекционеров-любителей относиться к ним с некоторым предубеждением и даже пренебрежением; исключение обычно делалось, да и то с оговорками, для ксилографий, сделанных великими художниками (Дюрер, Ливенс, Гольциус, Уго да Карпи и проч.). А между тем, такой взгляд, конечно, совершенно ошибочен и глубоко несправедлив. Художественные достоинства эстампа могут и должны определяться не такими случайными обстоятельствами, как распространенность и доступность, а самим существом художественного произведения, его формальными качествами (мастерством исполнения, степенью творческой изобретательности, красотою композиции и т. д. и, наконец, качеством печати); а те случайные признаки, которые иногда ставились в минус ксилографии, с нашей точки зрения, как раз являются ее несомненным плюсом, так как именно ксилография имеет все данные служить лучшим проводником подлинной художественной культуры в широкие круги трудящихся и отвечать их эстетическим запросам.

Прежде чем перейти к рассмотрению того значения, которое приобретает ксилография в условиях советской общественности, и охарактеризовать ее успехи в последние десять лет,—надлежит бросить беглый взгляд на предшествовавший период ее существования.

Большие фактурные возможности торцовой гравюры, представляющие заманчивые перспективы достижения богатых и разнообразных эффектов, таили в себе и большую опасность в том отношении, что позволили граверам насилие над материалом, т. е. затемнили те природные, органические свойства его, которые обусловливают и ограничивают фактурную сторону ксилографии. Последняя в XIX веке, постепенно совершенствуясь в тонкости, утрачивает свой специфический характер и становится, по преимуществу, средством факсимильной передачи эффектов, составляющих сущность совершенно иных материалов и инструментов, употребляющихся в изобразительных искусствах (живопись маслом, карандашный рисунок и, даже, фотографический снимок). Эта утрата «логики» материала и инструмента, с одной стороны, а с другой—чрезвычайно быстрое развитие фотомеханических способов печати, с которыми ксилографии, в конце концов, стало трудно конкурировать, привели ее к большому упадку и ослабили к ней интерес, а, следовательно, и спрос.

Итак, главнейшею причиною падения ксилографии во второй половине прошлого века явилась утрата ею прочной художественной базы, выразившаяся в переходе ее почти исключительно к репродуцированию, вместо того, чтобы быть искусством независимым, осознающим природу своего материала и производящим ценности, только этому роду техники свойственные.

AK

Вторая причина — невозможность конкуренции с растущей и совершенствующейся фотомеханикой, — является логическим следствием первой. В то время, как ксилография спустилась до гравирования по фотографическому отпечатку на доске, она, само собою, оказалась бессильною передать оригинал так, как, хотя бы, автотипия (тоновая цинкография), не говоря уже о фототипии, гелиогравюре и т. под.

Это злосчастное положение, в которое попала ксилография к концу XIX века могло измениться только одним путем, — переходом к автогравюре, т. е. гравированию художником по собственному рисунку; изучением подлинных специфических особенностей материала и инструмента и выявлением тех технических возможностей, которые заложены в самой структуре дерева и в механике работы штихеля.

На этот то путь ксилография начала становиться, именно, около этого времени. На западе и у нас появляются граверы-художники (peintres-graveurs), мало-по-малу отказывающиеся от репродуцирования чужих произведений, а особенно от работы по фотографии. Они гравируют собственные композиции, ищут новых приемов, изучают классические. (Таковы, например, Лепер, Валлотон, А. П. Остроумова-Лебедева, В. Д. Фалилеев, Масютин и ряд других). Ксилография, казалось, уже павшая окончательно, от которой, было, отвратились все взоры, вновь поднимает голову и заявляет права на свое существование. Правда, эта сильная и талантливая творческая манифестация художников-ксилографов носит несколько эстетский, изысканно-красивый и парадный характер; но, быть может, иначе и нельзя было обратить внимание на этот прекрасный способ гравирования, как, именно, создавая большие цветные эстампы, требующие тонкой резьбы, тщательного печатания. Вместе с тем эти же художники, одновременно с такого рода гравюрами,

усиленно работают над более скромными по размерам, но не менее значительными по мастерству

и художественным достоинствам, одноцветными гравюрами, предназначенными для книг.

Революция, произведшая значительный сдвиг и перегруппировку сил в различных областях обществен-

ной и культурной жизни, оказалась чрезвычайно благотворным фактом в смысле возрождения ксилографии и литографии. То обстоятельство, что кризис полиграфического производства в определенный момент развития революционных событий заставил вспомнить о несправедливо позабытых гравировальных досках и литографских камнях, конечно, имело большое зна-

чение в смысле оживления этих способов, но это все-же причина слишком внешняя, случайная. Гораздо важнее то, что ксилография «пришлась ко двору» по своим внутренним, динамическим свойствам, то, что она оказалась жизнеспособной, творчески гибкой, так сказать, конгениальной психологии нашей эпохи, эпохи великой пролетарской революции.

Именно, за последние десять лет мы являемся свидетелями совершенного перерождения ксилографии,—

чрезвычайного творческого напора, выражающегося, как в обновлении форм и композиционных принципов, так и в богатстве и разнообразии технических приемов гравирования; в появлении совсем новых фактурных достижений, основанных на вдумчивом проникновении в природу материала.

Художники-ксилографы именно сейчас нашли, наконец, точку приложения своего искусства в нашей художественной книге, плакате и проч.

Далее нам придется еще сказать о тех перспективах и возможностях, которые ожидают художественную ксилографию, а теперь попытаемся окинуть, хотя бы беглым взглядом, успехи ее за истекшие десять лет.

Казалось бы десять лет срок не столь большой для выявления значительных изменений в области искусства, и это так в условиях спокойного хода общественной и политической жизни народов, но при таких крупных катаклизмах, каковым является наша революция, положение это может стать по существу неверным; таково оно и есть в отношении к современной ксилографии; за этот короткий срок она проделала такую эволюцию, столько за это время создано нашими художниками, что, в буквальном смысле, «месяц можно считать за год».

Трудно, обычно, судить о явлениях современности, ибо требуется некий перспективный отход для того, чтобы они сделались выпуклыми, обобщенными. До некоторой степени трудность эта остается; но, говоря о ксилографии мы и сейчас уже может отметить те или иные ее центры, указать на различные группировки и, наконец, подвести некоторые «персональные» итоги.

Главнейшими центрами в современной ксилографии являются Москва и Ленинград, причем надо сказать, что центры эти развивались за это время довольно независимо друг от друга, что объясняется, как это

ни странно, замечающеюся до сих пор разобщенностью художественных сил Москвы и Ленинграда; только в самое последнее время, как будто, намечаются пути к оживлению культурно-художественной связи, как по линии персональной, так, особенно, по общественной.

В смысле интенсивности художественного творчества, количества художников-ксилографов и разнообразия группировок, Москва, в сфере ксилографии, бесспорно, занимает первое место. До революции замечалось обратное: в Ленинграде, считавшемся издавна центром графического искусства, по преимуществу были представлены и наши крупнейшие граверы того времени.

Рассматривая в целом работы москвичей и ленинградцев мы можем отметить любопытное явление, что, вместе, с указанным перемещением центра, произошло и принципиальное видоизменение отношения к ксилографии со стороны тех и других.

Дело в том, что московские граверы, в большинстве случаев, увлеклись выявлением линейной (графической, в узком смысле) природы ксилографии, тогда как ленинградцы (и притом «графичнейшие» из них, например, Митрохин), как будто, наоборот, добиваются в деревянной гравюре, передачи тона, т. е. достижения скорее живописного, чем чисто «графического» выражения. Конечно, тут возможны и даже необходимы некоторые оговорки, но, в общем на означенное явление следует обратить внимание, как на весьма характерное и много объясняющее.

Знамением такого «графического» уклона московской группы является творчество ряда художников в области книжных украшений; особенно показательны в этом смысле работы В. А. Фаворского, дающего в своих ксилографических обложках, виньетках и иллюстрациях совершенно новые гра-

Ксилография. — 2

фические разрешения форм, типы шрифтов, столь поражающие вольностями, «недопустимыми», с точки зрения традиционных «законов книги», которые в его трактовке делаются и убедительными, и «закономерными».

Московских граверов по дереву можно разделить на ряд более или менее ясно очерченных группировок, в которых те или иные мастера, отчасти, отражают в своем творчестве черты различных направлений современной гравюры.

Связующим звеном новой, революционной гравюры с прошлым является И. Н. Павлов, недавно отпраздновавший сорокалетие своей деятельности; ученик В. В. Матэ (1856 — 1917) и сам учитель целого поколения граверов, Павлов в своем творчестве сильно эволюционировал от типа гравера-репродуктора тоновой манерой, до гравера-живописца, исполняющего гравюры по своим рисункам. Его работы носят отпечаток тех традиций и вкусов конца прошлого века, на которых он вырос. Большую его заслугу составляет фиксирование памятников архитектурного наследия прошлого, исчезающих и, отчасти, уже исчезнувших. Им издан ряд альбомов и книг («Уголки Москвы», «Провинция» и др.), где не мало есть ксилографий многокрасочных, печатанных с нескольких досок.

В работах его ученика М. В. Маторина тоновая гравюра оживляется некоторыми новыми приемами, которых мы не встречаем у самого Павлова; особенно ему удаются пейзажные мотивы.

Крупнейшим явлением в новейшей ксилографии, несомненно, является творчество двух граверов: В. А. Фаворского и А. И. Кравченко. Характерно, что и тот и другой начали свою художественную карьеру не с гравирования; первый пришел к гравюре от скульптуры, второй — от живописи.

Хронологически раньше начал гравировать В. А. Фаворский (с 1912 года). Обладая большим художественными темпераментом и изобретательностью, он быстро прошел огромный путь развития и как компо-

зитор и как совершенно изумительный техник. Пора расцвета его таланта падает, именно, на последнее десятилетие, в которое Фаворский создал совершенно своеобразный стиль книжных украшений, обложек, шрифтов, иллюстраций. Книги с ксилографическими

работами Фаворского носят на себе столь необычный характер, что опрокидывают все традиционные навыки недавней, столь у нас развитой и значительной книжной графики «мир-искусников». То, что казалось не под силу, может быть, целому поколению, было сделано В. А. Фаворским в столь краткий срок; причиною этому, помимо огромного творческого дарования художника, является вдумчивое, глубоко прочувствованное его отношение к материалу. Можно сказать, что Фаворский, как никто, познал «душу дерева» и потому все работы его так внутренне убедительны, именно, по своему техническому оформлению. В них он достиг того синтеза формы и техники, с одной стороны, и содержания и формы—с другой, который плечу лишь немногим, наиболее одаренным. Художник-мыслитель, по преимуществу, Фаворский в своих гравюрах слишком сложен и глубок и, в то же время, в этой мудрости есть нечто от первобытной ясности и простоты примитива, — сочетание, как будто, парадоксальное, но имеющееся в его произведениях с неопровержимой ясностью. Может быть именно творчество Фаворского является олицетворением того процесса сочетания огромной научной мудрости, лежащей в основе нашей революции с разбуженными живыми силами класса, взявшего власть в свои руки. Ведь сейчас в жизни взаимодействие этих сил сплетается в самые причудливые «равнодействующие» опытов «научного социализма» с его восприятием массами.

В нескольких стютах иллюстраций Фаворского: к «Домику в Коломне», «Книге Руфь», «Эгерии» и в ряде его книжных знаков и обложек выясняется неисчерпаемое разнообразие и смелость его композиционного замысла: то он показывает «часть вместо целого», то выделяет центральное действие, окружая его внутри композиции обрамлением и т. д. Что осо-

бенно поражает в его работе — это разрешение им проблемы пространства сочетанием силуэта (пятна), линии и белого поля бумаги; например, на фронтисписе «Книги Руфь», глядя на силуэт дерева с сидящей под ним женщиной, на намеченные слева холмы, получаешь от простого белого фона бумаги неотразимое впечатление бесконечной глубины небесного

свода. И при этом в его комбинациях черного, серого и белого тонов, всегда ритмичных и уравновешенных, нет никакого насилия над сущностью плоскостного характера изображения. Лаконизм изображения при максимуме выразительности достигается Фаворским с легкостью необычайной.

Все эти качества Фаворского и яркая выявленность его пути не могли, конечно, не оказать самого мощного влияния не только на его непосредственных

учеников (он состоит профессором Вхутемас'а), но и на художников уже давно работавших самостоятельно.

К группе Фаворского принадлежит, например, такой крупный мастер, как П. Я. Павлинов, отнюдь не могущий считаться «слепым» его подражателем. С Фаворским его роднит больше всего такое же проникновенное понимание материала, но формально он идет по своему определенному пути, истоки которого надо искать в старой классической гравюре по дереву. Серия его отличных, чеканных по форме, безупречных по штриху, портретов свидетельствует о том с совершенной очевидностью.

Вышедшие из школы Фаворского талантливые А. Д. Гончаров и Н. И. Падалицын, воспринявшие и композиционные принципы, и техническую изощренность учителя, в своих дальнейших работах обнаруживают стремление внести в них долю личных творческих замыслов и новых фактурных приемов (например, в трактовке пейзажа у Падалицына мы замечаем совсем иное понимание объемности и пространства).

В работах младших учеников Фаворского: И. А. Шпинеля, М. Фрама и А. Соловейчика слишком еще чувствуется зависимость от учителя и характер учебных «лабораторных» штудий, чтобы делать прогноз о дальнейшем их движении; во всяком случае, например, Шпинель в своей «Баррикаде» сумел вести сложный «рассказ», пользуясь чисто художественными приемами и композиционного и технического порядка, оставаясь в рамках подлинного стиля, чуждого всякой тривиальности.

К чести их учителя следует сказать, что он прививает в них охоту к работе над материалом в разных его состояниях; ими выполнено довольно много работ обрезным способом, на продольных досках; широко применяется раскраска, — и то и другое —

A.M.
26

лучший путь к художественному лубку, за которым мы знаем славное прошлое и надеемся на его блестящее будущее; работы, именно, учеников Фаворского — тому порукой.

Такой же вершиною среди москвичей, как Фаворский, является А. И. Кравченко, начавший работать на дереве уже во время революции (в 1919 году) и успевший за этот краткий срок развиться в крупнейшего мастера.

Художественный темперамент Кравченко, характер его мастерства и формальные задания совсем иного порядка, чем у Фаворского. Прежде всего, Кравченко романтик, влюбленный в красоту, один из «элегантнейших» художников современности, не только у нас, но и на Западе, при том в красоте произведений Кравченко, никогда нет и тени «красивости», приторности или банальщины, она всегда соединена с тою остротой, которая делает их волнующими и увлекающими. Даже в гравюрах из революционной действительности: «Баррикада», «Расстрел коммунаров», «Конец Парижской коммуны», в серии мотивов гражданской войны: «Починка моста», «Выстрел пушки» в сюите «Тюрьмы», — Кравченко остается подлинным романтиком, всегда скрывающим какую-то тайну, которая манит к себе зрителя. Эта власть художника над зрителем, уменье заинтересовать, привлечь и увлечь его — одна из многих чар его таланта.

Как мастер-ксилограф, Кравченко является большим виртузом. В некоторых своих работах, например, гравюра «Страдивариус», многих мелких, совершенно «ювелирных» гравюрах, А. И. Кравченко достигает такого совершенства, что решительно трудно найти ему равного. К его знанию и чувству материала присоединяется столь же изощренное понимание инструмента и владение им. Если позволено будет сделать «музыкальное» сравнение, то все работы Кравченко

1926

полифоничны. Достаточно приглядеться к разнообразию и богатству оттенков его серых тонов, к тому, как они им достигнуты, чтобы понять законность такого сравнения.

Но чем он особенно изумителен, так это живостью глубочайших теней; тончайшим штрихом, легким намеком (но намеком без осечки), он умеет вызывать из мрака тонущие в нем предметы; лишь самые величайшие мастера светотени владели подобной магией...

Живописная основа мастерства Кравченко объясняет многое в его искусстве гравера; его композиция в большинстве случаев картинна; Кравченко притом всегда интересный «рассказчик», но совершенно без привкуса литературщины; он умеет и в рассказе остаться до конца изобразительным, в чем обнаруживает огромный художественный такт.

Кравченко — один из лучших наших иллюстраторов. Его Гофман («Блоха»), Гоголь («Портрет»), Диккенс («Сверчок на печи»), Леонов («Деревянная королева»), Лесков и многие другие, лучшее по проникновению из всего, что создано нашими иллюстраторами за последние годы...

Кравченко с одинаковым мастерством гравирует и на торцовых, и на продольных досках («обрезная гравюра»); последним способом им исполнено несколько больших декоративных листов, имеющихся на выставке; к линолеуму, работать на котором он не любит, Кравченко прибегает очень редко, но все-же и тут он дает вещи сильные, главным образом декоративного порядка (напр., его многокрасочный эстамп «Похороны вождя»).

Кравченко, как и Фаворский, один из маяков, между которыми плавают многие «ксилографические корабли»...

Из учеников его, в тесном смысле, мы имеем В. Ф. Рейдемейстера, о котором, пока, можно сказать

только, что он умеет хорошо работать по дереву, т.-е. усвоил основы «ксилографической кухни», но судить о нем, как о художнике, было бы еще преждевременно; во всяком случае, его работы показы-

вают, с какой интенсивностью идет рост ксилографической грамотности под руководством наших крупнейших мастеров...

Из группы, т. н., «левых» художников, из коих на выставке представлены работы Д. П. Штеренберга, Синезубова и Родченко, наиболее интересным

представляется Штеренберг. Говоря о его ксилографиях, в сущности, совершенно немыслимо отделять их от его живописных работ, настолько тесна и органична связь между ними. Его отнюдь нельзя назвать гравером-профессионалом; а, между тем, для уяснения многих вопросов самой природы ксилографического искусства, работы этого живописца, пожалуй, являются наиболее интересными.

Дело в том, что Штеренберг в своей живописи, прежде всего, преследует разрешение самых разнообразных фактурных задач; количество инструментов и материалов, которые он вводит в живопись, столь огромно, что перечислять их трудно, да здесь и неуместно. Совершенно то же мы видим в его гравюрах, — помимо штихелей (которых вообще имеется множество!), он пользуется такими инструментами, как скребки, рулетки, пунсоны, иглы и проч., т.-е. так многообразно «обрабатывает поверхность» досок, что получаются совершенно новые, совсем непривычные по виду эстампы, которые можно принять иногда за литографию. Правда, те тончайшие царапины и шероховатости, которые он получает, требуют особого способа печатания и очень слабой накатки краски, и потому, вряд ли могут быть широко применены, особенно, при машинном печатании; но, как попытка оживления техники и открытия новых ее возможностей, работы Д. П. Штеренберга заслуживают самого серьезного внимания. Работы Штеренберга значительны и по своим художественным качествам, например, по разрешению его любимой проблемы натюрморта. Ряд его вполне реалистических пейзажей, как «Ржаное поле» и др., являются прекрасными образцами чисто «тоновой» гравюры, притом в совершенно новой ее модификации.

Прекрасны, по своей простоте, энергичные работы Н. Н. Куприянова, к сожалению, забросившего

в последнее время этот вид искусства. Такие его гравюры, как «Тяжеловоз», «Прачка», «Крейсер Аврора», являются одними из самых заметных и декоративных на всей выставке.

Тонкий техник-миниатюрист, Н. И. Пискарев, толичный иллюстратор, украсивший своими гравюрами книгу А. В. Луначарского «Освобожденный Дон-Кихот», вообще много работает для книги. Его заставки, украшения и проч. сделаны с исключительной техничностью «ювелирного» порядка. В работах Пискарева, с технической стороны, чувствуется заметное

влияние Кравченко. Под впечатлением гравюр последнего, работал, также, некоторое время А. А. Суворов, выступающий, преимущественно, как иллюстратор и виньетист; хотя в последних своих иллюстрациях, он обнаруживает очень удачный и самостоятельный отход к каким-то новым формальным разрешениям и композиции, и техники.

Ученик В. Д. Фалилеева (работ которого, к сожалению нет на выставке)—И. А. Соколов гравирует, преимущественно, на линолеуме; он специализировался на многокрасочных гравюрах и может быть скорее всего отнесен к группе художников-реалистов типа И. Н. Павлова. Следует упомянуть его, как преподавателя гравюры в Московском Пролеткульте. Его работы уже были выставлены в Государственном Русском Музее; на настоящей выставке имеется сложная цветная гравюра «Вязальщица».

Ленинградская группа граверов гораздо «консервативнее» москвичей. Здесь мы почти не встретим особенных новшеств, но зато многие из Ленинградских граверов с большою строгостью хранят высокие традиции прошлого.

К таким высоко культурным художникам следует отнести, прежде всего, А. П. Остроумову-Лебедеву, славную представительницу основной группы «Мира Искусства».

Ученица В. В. Матэ, А. П. Остроумова-Лебедева особенно прославилась своими цветными ксилографиями, полными глубокой поэтичности. Она может быть, по праву, названа певцом архитектурных красот Ленинграда, его пригородных дворцов и парков. Во время революции она еще раз увековечила Павловск в прекрасной сюите, изданной «Аквилоном», исполнила несколько ксилографий для книги Анциферова «Душа Петербурга», вид Смольного и ряд других гравюр.

П. А. Шилинговский, тоже ученик Матэ, руководящий в настоящее время классом ксилографии в Академии Художеств, гравирует в строго классическом стиле, тщательно прорабатывая в предварительном рисунке все формы. Это придает его работам выдержанный стилизм и чеканность. Его замечательная серия «Руины Петербурга» значительна, как исторический документ и как художественное претво-

рение красот нашего города. Свои путевые зарисовки в Армении, развалины старых храмов, уличные сцены и проч. он увековечил в ряде превосходных ксилографий, кроме того им награвированы несколько портретов (Л. Д. Троцкого, скульптора Залькальнс, автопортрет) в стиле старонемецких гравюр XVI века.

Показателем высоких достоинств П. А. Шиллинговского, как преподавателя, передающего ученикам техническое уменье без подавления их индивидуальных склонностей, являются представленные на выставке работы окончивших Академию его учеников—

Н. Л. Бриммера, С. М. Мочалова, М. Н. Орловой и Н. К. Фан-дер-Флит. Молодые художники, уже вышедшие на путь самостоятельного творчества, выгодно заявили себя, как интересные книжные графики, иллюстраторы, взявшие правильный путь работы по собственным своим композициям, который один только и может дать им возможность выдвинуться в качестве подлинных художников. В работах их, конечно, сейчас проскальзывают некоторые влияния (напр. Кравченко), но это так понятно и законно в начале пути каждого художника, еще не нашедшего своего личного стиля, а что они его могут найти—залогом к тому их работоспособность и стремление к совершенствованию, сказывающиеся с каждой новой работой.

К граверам профессионалам можно отнести еще: А. А. Громова, А. В. Каплуна, К. Е. Костенко и С. Б. Юдовина. Первый делает довольно примитивные по приему гравюры, в которых главную роль играет белый штрих; наиболее характерны его гравюры с преобладанием черного фона, на котором рисунок обозначен белыми линиями (балет «Арлекинада»); у А. В. Каплуна тоже преобладает белый штрих, комбинация белых и черных пятен. И тот и другой совершенно избегают серых тонов и лепки форм.

К. Е. Костенко гравирует почти исключительно на ленолиуме в несколько досок. Художника привлекают больше всего колористические задачи, разрешаемые им, подчас, довольно удачно; таковы его виды Флоренции, Ленинграда, Крыма. Костенко награвировал несколько портретов деятелей Французской Революции и «Манифестацию 1 мая в Ленинграде».

Несколько особняком стоит С. Б. Юдовин, уроженец Витебска. Это очень своеобразный и сильный гравер, как то легко сразу осознавший свой собственный стиль. Большой мастер «белого штриха», умеющий вызывать и лепить им все формы, Юдовин дает

всегда до конца продуманные, цельные в своей формальной завершенности произведения.

В Юдовине очень ценно органическое выявление национально-еврейской сущности; большая сила характеристики быта и облика «местечковой» жизни Белорусской провинции, которой он до сих пор ока-

зался верным, дала ему возможность показать ее зрителю, как яркое и острое явление; силе впечатления помогает то, что Юдовин работает циклами.

Ксилография и линогравюра, именно во время революции заинтересовала многих ленинградских художников, некоторые из которых работают этими способами с большим увлечением и успехом; среди них назовем В. П. Белкина, Г. С. Верейского, В. Д.

Замирайло, В. М. Конашевича, Б. М. Кустодиева и Д. И. Митрохина.

Особенно продуктивными оказались Б. М. Кустодиев, Д. И. Митрохин и В. П. Белкин.

Кустодиев—художник с ярко выраженным личным стилем, сохранил его и в своих гравюрах. Как живописца, склонного к декоративным эффектам, его привлекают большие листы, расчитанные на разглядывание с расстояния; технически он чаще всего пользуется приемами Валлотоновской гравюры, т.-е. резким сопоставлением черных и белых пятен, хотя иногда умеренно вводит полутона.

Многие из его гравюр выигрывают в раскраске, а некоторые, даже, сделаны с расчетом на нее. Художник любит работать сериями; такова, например, его большая сюита «Купальщицы», в которой Кустодиев, как всегда, выявил себя превосходным рассказчиком. Также им задумана большая серия «лубков», несколько листов из которой имеется на выставке. Нельзя не приветствовать этого начинания Б. М. Кустодиева, так как именно ксилографам следует серьезно взяться за изготовление таких «народных» картинок, предназначенных для массового распространения. Культурное значение таких картинок, художественно исполненных, несомненно, было бы весьма значительно. Интересны по композиции и удачны по сходству награвированные Кустодиевым портреты: артистов Монахова, Корвин-Круковского, Горин-Горяинова, проф. Капицы и др.

Д. И. Митрохин, пробовавший свои силы в ксилографии задолго до революции, в последние годы снова ею увлекся и сделал не мало отличных гравюр, чрезвычайно любопытных по богатству различных технических (фактурных) приемов, придающих гравюрам этого «графика» par excellence совершенно живописное впечатление. В этом смысле, в них есть

нечто общее с гравюрами Д. П. Штеренберга, конечно, кроме формальной стороны.

Белкин, начавший, было, гравировать без особой фактурной четкости, все более и более совершенствуется и в последних гравюрах (буквы, портрет жены) он достигает прекрасных результатов в поисках разнообразных «импрессионистических» приемов для передачи светотени и материала,—в этом сказываются его основные склонности живописца.

Более случайный характер носят ксилографические работы Верейского, Замирайло и Конашевича.

Гравюры Конашевича, так же, как и Митрохина, отличаются разнообразием приемов (точки, короткие штрихи, пересекающиеся белые линии и т. п.); Замирайло, этот неутомимый фантаст, остается им и в своих гравюрах, известная его любовь к произведениям Г. Доре, а также к его интерпретатору граверу Паннемакеру, побудила его сделать несколько увеличенных копий с композиций этого художника в манере Паннемакера.

Верейский, прекрасный мастер рисунка, один из виднейших наших сейчас художников-литографов, сделал всего три гравюры на дереве, но уже пер-

вая из них, награвированная на продольной доске, свидетельствует о том серьезном и очень самостоятельном его отношении к ксилографии, которое могло бы из него выработать хорошего гравера, если бы он не предпочитал более гибкий и свободный рисунок литографским карандашом и кистью.

Из провинциальных ксилографов на выставке имеются работы казанских граверов В. Э. Вильковисской, А. Г. Платуновой, К. Чеботарева и Н. С. Шикалова; вологжанина Н. П. Дмитревского; Архангельского из Ульяновска и Е. С. Минина из Витебска.

Работы казанских граверов носят некий общий характер: в них нет особой тонкости и выраженности той или иной ксилографической манеры, все они отмечены сознательно выдержанным примитивизмом и на большинстве лежит довольно яркий отпечаток «экспрессионизма» (наприм., работы Платуновой «Из быта татар», «Азбука»; Чеботарева (Бытовые сцены и композиции портрета Ленина). Некоторые работы Вильковисской (портреты) интересны по энергичной и очень свободной штриховке штихелем. Казанские граверы работают, главным образом, на линолеуме и предпочитают большие листы.

Умерший в 1921 году казанский художник Шикалов делал весьма не плохие цветные линогравюры, в которых показал себя весьма тонко чувствующим колорит.

Большую культурную заслугу Ульяновского гравера Архангельского составляют его многочисленные серии ксилографий, собранных в ряд альбомов и фиксирующих исчезающие мало-по-малу художественные архитектурные памятники г. Ульяновска и его губернии.

Работы Дмитревского (Вологда), исполненные довольно тонко, среди них, особенно некоторые книж-

ные знаки и иллюстрации к «Двенадцати» Блока, формально несколько эклектичны, что, однако, не уменьшает их художественных достоинств.

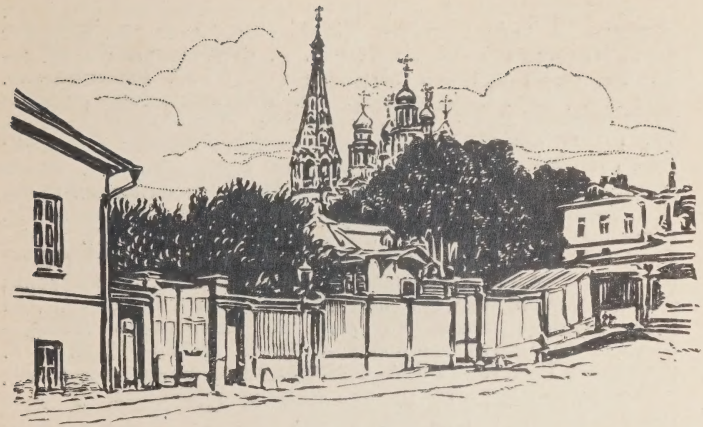
Большой интерес представляют гравюры молодого витебского художника Минина, обнаруживающего уже сейчас крепкое владение штихелем, четкость форм и умение компановать; это обещает обогащение семьи советских ксилографов новой, незаурядной величиной.

Ксилография, расцветшая столь пышно за годы революции, сама, можно сказать, шла революционным путем очень свободных и дерзких исканий. Одной из причин ее психологической близости к современности является обнаженность ее производственной природы. Художник-ксилограф, лично изготовляющий доску (клише), теснейшим образом участвует в типографско-производственном процессе; ведь оттиск с этой доски и является подлинным оригинальным его созданием, в которое ничего не привносится какими-либо посредствующими фото-механическими манипуляциями, всегда, в той или иной мере, искажающими оригинал. А раз это так, то ксилографические эстампы, столь легко размножаемые, именно могут быть теми оригинальными и, в то же время, широко доступными для масс произведениями, которые могут дать этим массам подлинную культурно-художественную пищу. Над этим следует серьезно призадуматься нашим мастерам-ксилографам и шире отдать свои силы на иллюстрирование своими гравюрами общедоступных изданий, букварей, учебников, популярных книг... А затем культивировать, так называемую, «народную картинку», «лубок», внеся в нее все те формальные композиционные и технические завоевания, которые столь блестяще ими сделаны за годы Революции. Здесь уместно упомянуть заслуги наших издательств, (как ГИЗ, «Аквилон», Academia,

«Новая Москва» и мн. др.), которые учли значение художественной ксилографии и применили ее к украшению издаваемых ими книг. В самое последнее время, например, ГИЗ'ом предпринято издание большой серии ксилографически иллюстрированных детских книжек.

Теперь, когда мы имеем целую рать первоклассных ксилографов, столь быстро пополняющуюся подрастающим талантливым молодняком, мы уже смело можем утверждать, что не за горами тот день, когда ксилография будет цениться не только сравнительно узким кругом любителей искусства, а завоюет симпатии массы и станет ей органически понятной и близкой.

Всеволод Воинов



КАТАЛОГ УСТРОЕННОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫМ РУССКИМ МУЗЕЕМ ВЫСТАВКИ РУССКОЙ КСИЛОГРАФИИ (1917—1927).

Составлен О. Г. Алексеевой и В. А. Гельстрем.

АЛЬТМАН, Натан.—1. Е. А. Гаазе (Музыкальная Винница).

АРХАНГЕЛЬСКИЙ, Д. И. Из альбома «Захолустье» (1923) лин. а) Симбирск:—2. Курмышок;—3. На окраине;—4. Старый дом;—5. Арка Гостиного двора—30-е годы;—6. Сеновалы;—7. Дворик—30-е годы;—8. Ворота (1839). б) Уезды:—9. Духов. монастырь (Алатырь).

БЕЛКИН, В. П.—10. Башня (1923);—11. Финн (1923);—12. Лошади (1924);—13. У Калинкина моста (1924—1925);—14. Лодка (1925);—15. Голова (1925).—16. Кормчий (1926);—17. Курильщик (1926);—18. «Княжна Мэри», Лермонтова (1926);—19. Модель (1926).—20. Портрет А. Н. Т. (1927);—21. Дама с кошкой (1927);—22. Пейзаж;—23. Пейзаж с замком;—24. Пейзаж с луной;—25. Грузка дров;—26. Буквы (1923, 1927);—27. Книжные знаки (1926—1927).

БРИММЕР, Н. Л.—28. Новое Адмиралтейство (1925) кс. и лин.;—29. Арка Главного Штаба (1926) лин.;—30. Портрет Ф. Г. Шилова (1927);—31. Портр. А. С. Молчанова (1927);—32. Фиорд на крайнем Мурмане (1927);—33. Рыбачий бот. Мурман. (1927). Иллюстрации:—34. К «Декабристам» (1926);—35. К детской книге Е. Бараховской: «Христофор Колумб» для ГИЗ'а (1926);—36. К серии детских книжек в издании ГИЗ'а (1927) лин. раскр. Книжные украшения:—37. Буква (1926);—38. Заставка и концовка (1926); 39. Заглавная буква (1927);—40. Концовки (1927);—41. Книжные украшения (1927). Книжные знаки:—42. D. v. der Fleet (1925);—43. N. v. der Fleet (1925);—44. Аленушки (1925);—45. Венцель v. der Fleet (1925);—46. А. К. Соколовского (1926);—47. А. П. Аникиева (1926);—Марки:—48. Для почтовой бумаги (1926);—49. Для О-ва экслибрисистов по рис. А. Литвиненко (1926);—50. Для проспекта выставки Л. О. Э. (1927);—51. Л. О. Б. (1927);—52. Печать для И. А. Фомина по эскизу владельца (1926).

ВЕРЕЙСКИЙ, Г. С.—53. Пейзаж (1923);—54. У окна (1924);—55. Пейзаж из окна (1924).

ВИЛЬКОВИССКАЯ, В. Э.—56. Портрет брата (1921);—57. Портрет отца (1921) лин. 4 д.;—58. Портрет В. Ф. (1921);—59. Дама под вуалем (1921);—60. Аметистовые глаза (1921) кс., лин., раскр.;—61. Портрет матери (1922) лин.;—62. Портрет Тимофеева (1923); 63. Автопортрет (1924);—64. Портрет Бенькова (1924);—65. Портрет Дульского (1924);—66. Портрет Плещинского (1924);—67. Портрет Чеботарева (1924);—68. Фигура с пейзажем (1925);—69. Портрет поэта Каменева (1926). Книжные украшения:—70. Виньетка «Малахит» (1921);—71. Виньетка «Паруса» (1922);—72. Книжный знак Корнилова (1922).

ВОИНОВ, В. В.—73. В саду Русского Музея (1923);—74. Садовый фасад Русского Музея (1923);—75. Скрипач;—76. Зал гравюр Эрмитажа;—77. В саду Русского Музея;—78. Виньетка (корзина с фруктами);—79. Книжный знак Всеволода Воинова;—80. Дверь (1925);—81. Контрабасист;—82. Автопортрет (1925);—83. Вид из окна (1926);—84. В Русском Музее ночью;—85. Деревня (1926);—86. Садовый фасад Русского Музея (1926);—87. В саду Русского Музея (1926);—88. Портр. поэта Андрея Белого (1926) 2 д.;—89. Сбор картофеля;—90. Уборка сена (1926);—91. Жатва (1926);—92. Огород (1926);—93. Сенокос (1927);—94. Сеятель (1927);—95. Окно (1927);—96. 20 гравюр изд. «Аквилон» (1919—1923);—97. Портрет А. Кузьмина лин.;—98. Портр. В. И. Денисова лин.;—99. Деревенский столяр лин.;—99-а. На хуторе.

ГИДОНИ, Г. И.—100. Портр. Каменева (1920) лин.;—101. Портр. Р. Б. Аполлонского (1923) лин.;—107, Портр. В. Н. Давыдова (1923) лин.;—108. Портр. Е. П. Корчагиной-Александровской (1923) лин.;—109. Портрет Н. Н. Ходотова (1923) лин.;—110. Портр. Д. Г. Левицкого лип.

ГОНЧАРОВ, А. Д.—111. Л. Д. Троцкий—гравюра для хрестоматии (1923);—112. Книжный знак Федорова-Давыдова (1924).—Фронтисписы:—113. К «Двенадцати» Блока (1924);—114. К «Каменному гостю» Пушкина (1925);—115. Иллюстрации к поэме С. Есенина «Пугачев» (1926—1927).

ГРОМОВ, А. А.—116. Рабочие (1918);—117. Город (1919);—118—120. Иллюстрации к кн. «Портрет Дориана Грея» (1921)—9-е Января 1905 г.;—121—122. «Раненые» (1924);—123. Киноплакат (1926);—124. Натурщица (1926);—125. Иллюстрация;—126—135. Из цикла «Революция»;—136—144. Балет «Арлекинада».

ДМИТРЕВСКИЙ, Н. П.—145. Микель-Анджело (1923);—146. А. Пушкин (1925);—147. Город (1926). Иллюстрации к «Двенадцати» Блока, песни;—148. V и 149. XI (1926). Книжные знаки:—150. В. Я. Адарюкова (1925);—151. А. Бабкина (1926);—152. P. Galanné (1926);—153. М. Ф. Григорьева (1926);—154. Ив. Лазаревского (1926).

ДОБУЖИНСКИЙ, М. В.—155. Вокзал в Лондоне лин.

ЗАМИРАЙЛО, В. Д.—156. Испанская пляска лин.;—157. Из Contes drolatiques с Г. Доре лин.;—158. Каприччи лин.;—159. Стрелок, грунт. картон.

КАПЛУН, А. В.—160. Мюльдорф кс. обр. и лин.;—161. Мюльдорф;—162. Ротенбург кс. обр. и лин.;—163. Старая Ментона лин.;—164. Старая Ментона;—165. Мюнхен—предместье лин.;—166. Мост в Париже (le Pont neuf) лин.;—167. Улица в Бретани. кс. обр. и лин.;—168. Лоцманский островок;—169. Деревня Юкки лин.;—170. Провинция лин.;—171. Провинциальная улица;—172. Домик на Каме;—173. Завод в Перми лин.;—174. Газовый завод лин.;—175. Вечер в Судаке;—176. Проекты;—177. Обложки;—178. Книжные украшения.

КОНАШЕВИЧ, В. М.—179. Портрет О. В Конашевич;—180. Павловск. «Волшебное поле»;—181. Павловск. Колоннада Аполлона, раскр.;—182. Павловск. Колоннада Аполлона (вид от дворца);—183. Павловск. Храм дружбы.

КОСТЕНКО, К. Е.—184. Алушта. Ветренный день (1917) лин.;—185. Натурщица (1917) лин.;—186. Окрестности Флоренции (1918) лин.;—187. Дантон (1919) лин.;—188. Марат

(1919) лин.;—189. Робеспьер (1919) лин.;—190. Метель (1919);—191. Башни гор. Сан-Жиминьяно (1922) кс. и лин.;—192. Флоренция. Ponte Vecchio (1922) лин.;—193. Зима (1924) лин.;—194. Ледоход на Неве (1924) лин.;—195. Флоренция. Закат (1924);—196. Фонтанный дом Шереметева (1924) лин.;—197. Коктебель (1925);—198. Манифестация в Ленинграде на пр. 25 Октября (1925) лин.;—199. Поэт Максимилиан Волошин у окна своей мастерской в Коктебеле (1925);—200. Поэт Максимилиан Волошин (1926) лин.;—201. Александровский дворец в Детском Селе (1927) кс. и лин.;—202.—Под Карадагом (1927).

КРАВЧЕНКО, А. И.—203. Губернский город (1922);—Из серии «Гражданская война»:—204. Выстрел пушки;—205. Починка моста;—206. Обложка и—207—212. Иллюстрации к расск. Л. Леонова «Деревянная королева» (1922);—213. Заставка (1922);—214. Украшение для обложки книги «Русский книжный знак», В. Я. Адарюкова;—215. Заставка для той же книги (1922); 216—222. Иллюстрации к расск. Гофмана «Повелитель блох» (1922);—223. Кремль (1923);—224. Бытовой музей 40-х годов (1923);—225—236. Иллюстрации, заглавные буквы и книжные украшения к расск. Диккенса «Сверчок на печи» (1923);—237. «В дни скорби»—В. И. Ленин в Доме Союзов (1924);—238. Прощание с прахом В. И. Ленина (1924);—239. Похороны В. И. Ленина (1924);—240—242. Серия «Тюрьмы» (1924);—243—266. Иллюстрации к «Путеводителю по Москве» (1924);—267. Сбор яблок (1925) обр.;—268. Голова женщины (1925) обр.;—269—270. Парижская коммуна (1925);—271. Косари (1926);—272. Страдивариус (1926);—273. Баррикада (1926);—274—284. Иллюстрации и 285. Обложка к пов. Гоголя «Портрет» (1926—1927);—286. «Архангельское»;—287. Портр. дочери обр.;—288. Последние дни коммуны. (Оттиск из журн. «Красная Нива»). Книжные знаки:—289. А. И. Анисимова;—290. Николая Бруни;—291. Инны Касаткиной;—292—293. Алексея Кравченко;—294. Ксении Кравченко;—295. С. А. К.;—296—297. М. и К. Пекарских (1922);—298. Д. Д. Плетнева.

КУЗНЕЦОВ, К. В.—299. Женская фигура лин.;—300. Богоматерь лин.;—301. Спаситель лин.

КУПРЕЯНОВ, Н. Н.—302. Портр. А. В. Луначарского;—303. Портр. брата (1918);—304. Тяжеловоз (1918);—305. Гладильщица (1921);—306. Крейсер Аврора;—307. Пейзаж.

КУСТОДИЕВ, Б. М.—308. Продавец шаров (1922) лин.;—309. Уличная продавщица (1926) лин.;—310. Мороженщик (1926) лин.;—311. Матрос и милая (1926) лин.;—312. Женщина

с зеркалом (1926);—313. Портр. Ю. Е. Кустодиевой (1926) лин.;—314. Портр. засл. арт. Ак. Драмы Горин-Горянинова (1926) лин.;—315. Портр. засл. арт. Ак. Драмы Ю. Корвин-Круковского (1926) лин.;—316. Портр. засл. арт. Большого Драмат. Театра Н. Ф. Монахова (1926) лин.;—317. Портр. доктора физики Кэмбриджского Ун-та П. Л. Капица (1926) лин.;—318. Волга (1926) лин.;—319. Осень (1926) лин.;—320. Ремонт канализации (1926) лин. Из серии «Купальщицы»:—321. Купальщица (1926) лин.;—322. Купающаяся женщина (1926) лин.;—323. На море (1926) лин.;—324. Купающаяся женщина (1926);—325. На реке (1926) лин.;—326. На солнце (1926) лин.;—327. Против солнца (1927) лин.;—328. В Крыму (1927) лин.;—329. Вечер (1927) лин.;—330. Деревенская ярмарка (1927) лин.;—331. Частушки (1927) лин.

ЛЬВОВ, П. И.—332. Портрет художника Жана (Ив. Ив. Плассе) лин.;—333. Лежащая женщина (за чтением) лин. Хабаровск:—334. Город лин.;—335. Двор лин.

МАТОРИН, М. В.—336. Женщина на фоне пейзажа;—337. Ларец, книга, ваза, капитель, портрет в раме.

МИНИН, Е. С.—338. У мельницы;—339. Старик;—340. Весна;—341. Над витьбой; Книжные знаки:—342. А. Шлюбского;—343. Н. Касперовича;—344. Е. С. Минина.

МИТРОХИН, Д. И.—345. Женщина с ребенком (1924);—346. Натурщица (1924);—347. Натурщица с художником (1924);—348. Пустырь (1924);—349. Тучи (1924).—350. Подруги (1924);—351. Дама с папиросой (1924) раскр.;—352. Лежащая натурщица (1924);—353. Мост (1924);—354. Разрушенные дома (1924);—355. Книжный знак А. П. Остроумовой-Лебедевой (1924);—356. Улица (1925);—357. Чайный стол (1925);—358. В парке (1926);—359. Мороженщик (1926);—360. На улице (1926);—361. Nature morte с китайской статуэткой (1926);—362. Nature morte с книгой (1926);—363. Пейзаж с девочками (1926);—364. Пейзаж с большим деревом (1926 ;—365. Продавец фруктов (1926);—366. Улица (1926);—367. У пивной (1926);—368. Щеточник (1926);—369. В трамвае (1927);—370. Зима (1927);—371. Купальщицы (1927);—372. Пейзаж с мальчиками (1927).

МОЧАЛОВ, С. М.—173. Натурщица (1926) лин. 4 д.;—374. Nature morte (1926) лин. 5 д.;—375 Nature morte (1926); Иллюстрации:—376. К повести Гоголя: «Портрет» (1925);—377. К повести Бухштаба: «Герой подполья» (1926);—378. К повести А. Толстого: «Союз пяти»;—379. Иллюстрации (1927) лин. раскр.;—380. Заглавная буква.

ОРЛОВА, М. Н.—381. Этюд старушки (1924);—382. Натурщица (1926) лин. д.; Иллюстрации:—383. К Пушкину—«Скупой рыцарь» (1925);—384. Иллюстрации (1927) лин. раскр.;—385. Заставка (1926);—386. Нотный знак (1927).

ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА, А. П.—387. Снасти (1917);—388. Постройка дворцового моста (1919);—389. Иллюстр. к книге Анциферова «Душа Петербурга» (1920);—390. «Петергофский фонтан» (1922);—391. Смольный (1924);—392. Две нефтяных вышки (1924);—393. Вид на неву и Биржу с Троицкого моста (1927);—394. Версаль (1927);—395. Виды Павловска;—396. Пейзаж Павловска «Два дождя»;—397. Дворец Шувалова;—398. Академия Наук;—399. Внутренность церкви;—400. Фейерверк;—401. Портрет Бобби;—402. Книжные знаки.

ПАВЛИНОВ, П. Я. — 403. Портр. Гофмана (1922); — 404. Портр. Мгеброва (1923);—405. Портр. Белинского (1923);—406. Портр. Пушкина (1924);—407. Портр. Островского (1925);—408 Портр. Бакунина (1926);—409. Портр. Сабашникова (1926);—410. Тихон патриарх.

ПАВЛОВ, И. Н.—411. Уголок Москвы (1919);—412. Буря;—413. Маки раскр.

ПАДАЛИЦЫН, Н. И.—414. Портр. Н. П. Кондакова (1925);—415—417. Пейзажи (1926);—418. Виньетка для пригласительного билета на заседание в память Валишевского (1926); Книжные знаки:—419. Бориса Грозевского (1926);—420. М. С. Базыкина; Марки:—421—422. «Русского Общества Друзей книги» (1924 и 1926);—423. Библиотеки 1-го Московского Университета.

ПИСКАРЕВ, Н. И.—Книжные украшения:—424. Виньетка «Уборка сена» (1926);—425. Концовка «Женщина на сенокосе» (1926);—426—428. Иллюстр. к книге «Лазарильо из Тормес»;—(1926). Книжные знаки:—429. Музея Изящных Искусств (1926);—430. Оболенской-Кандауровой (1926).

ПЛАТУНОВА, А. Г.—431. Тамарка (женщина с ведром) (1923) лин.; Серия из быта татар (1923):—432. Мужчина и женщина лин.;—433. Три женщины лин.;—434. Дождь (1924) лин.;—435. Веяние зерна (1924) лин.;—436. У моста (1924) лин.;—437. Пьяные (1924) лин.;—438. Идущие бабы (1924) лин.;—439. Пугачев (1925) лин.;—440. Баба с девочкой на улице в городе (1925) лин.;—441. Азбука лин.; Книжные знаки:—442. В. В. Егерева—с видом Казанского Университета (1923) лин.;—443. К. Сотонина (1923) лин.

РЕЙДЕМЕЙСТЕР, В. Ф.—444. Город Касимов (1924);—445. Рязань с Оки (1924);—446. Город (композиция) лин.;—

447. Гравюры из серии «Москва»;—448. Крыло Останкинского Дворца (1924);—449. Пейзаж с антенной;—450. Дождь;—451. Деревья (1924);—452. Этюд дерева; Обложки:—453. «Помни о засухе» (1924);—454. «Царская ссылка» (1925);—455. Иллюстрации к кн. Заскального: «Театр кукол»; Книжные украшения:—456. Сноп в шестиугольнике;—457. Заглавные буквы к кн. Заскального: «Театр кукол» (1924); Книжные знаки:—458. Автора;—459. Е. Рейдемейстера;—460. Наталии Кобылянской;—461. Всесоюзного О-ва бывш. Политкаторжан.

РОДЧЕНКО. А. М.—462. Линии, прямоугольники, круг (1919);—463. Линии, прямоугольники, два круга.

СИНЕЗУБОВ, Н.—464. Стройка.

СМИРНОВ, Ф. В.—465. Автопортрет (1919) лин.;—466. Зима (1919) лин.;—467. Солнце в лесу (1920) лин.;—468. У пруда—из серии «Народное гулянье» (1921) лин.;—469. Рабочий (1923) лин.;—470. Сеча (1924) лин.;—471 Легкий ветерок (1926) лин.;—472. Лето в парке (1926) лин.;—473. В Петровском парке лин.

СОКОЛОВ, И. А.—474. Вязальщица лин.;—475. Обед в поле лин.;—476. Брикетная фабрика—из серии «Германский плен» (1919) лин.

СОЛОВЕЙЧИК, А.—477. Величие человека;—478. Женщина в комнате обр.;—479. Пастушка; 480—483. Пейзажи обр.;—484. Рынок (1925) обр.;—485. Семья;—486. Сидящая девушка;—487. Страсть;—488. Улица.

СТЕПАНОВА, В.—489. Беспредметная композиция (1919);—490. Беспредметная композиция (1919).

СУВОРОВ, А. А.—491. Аттестат для сельско-хозяйственной выставки при Ульяновском волостном Совете;—492. Личная почтовая марка (1923);—493. Иллюстрации и книжные украшения к книге Кузнецовой: «Гринька и Гранька» (1923);—494. Книжные украшения (1924); Книжные знаки:—495. В. И. Захарова;—496. Ф. Либинсон;—497. Иллюстрации (1925);—498. Фронтиспис к «Харите» (1925).

ФАВОРСКИЙ, В. А.—499. Эдип обр.; Обложки:—500. К кн. В. Бородаевского: «На лоне родимой земли»;—501. «Маковец»; Книжные украшения и иллюстрации к книгам:—502. «Домик в Коломне»;—503. «Руфь;—504. «Эгерия»;—505. Фронтиспис к «Фамари» А. Глобы; Книжные знаки:—506. Екатерины Кушевой;—507. Сергея Пятина;—508. Рафаила Рабиновича;—509. Ивана Федорова.

ФАЛИЛЕЕВ, В. Д.—510. Городская галлерея П. и С. Третьяковых. Круглая печать.

ФАН-дер-ФЛИТ, Н. К.—511. Ростральная колонна (1924) лин. 2 д.;—512. Павловск (1925) лин. 2 д., кс. 1 д.;—513. Букет листьев (1926) 1 д. 3 краски;—514. Домик в Шлиссельбурге (1926);—515. Nature morte с лампой (1926);—516. Открытка А. Д. К. Т. (1926) лин. 2 д.;—517. Озеро Имандра лин. 2 д., кс. обр. 1 д.; Иллюстрации:—518. К стихам Блока (1925);—519. К рассказу А. Додэ «Тайна дядюшки Корниля» (1927);—520. К серии детских книжек изд. ГИЗ'а (1927) лин. раскр.;—521. Книжная страница (1925);—522. Заглавные буквы (1926 и 1927); Книжные знаки:—523. Василеостровской библиотеки (1924);—524. Н. Сперанцевой.

ФРАМ, М.—525. Пейзаж;—526. Пейзажи обр. раскр.

ЧЕБОТАРЕВ, К.—527. В пивной (1924) лин.;—528. Композиция портрета В. И. Ленина для татар с лозунгом «Мировая революция будет» (1924) лин.;—529. Пьяные (1924) лин.;—530. У станка (1924) лин.;—531. Человек с газетой (1926) лин.;—532. В клубе (1926) лин.;—533. Инвалиды (1926) лин.;—534. Композиция портрета В. И. Ленина для Казанского рабфака (1926) лин.;—535. Автопортрет лин.;—536. Татары с лозунгом «Ленин умер—компартия жива» лин.

ШИКАЛОВ, Н. С. Город:—537. Ночь лин.;—538. Улица лин.

ШИЛЛИНГОВСКИЙ, П. А.—539. Фортуна (1917);—540. Татарский город (1917);—541. Портр. скульптора Зальканс (1918);—542. Портр. Л. Д. Троцкого (1918);—543. «Петербург в 1921 г.;—544. Автопортрет (1925); Книжные знаки:—545. Э. Ф. Голлербаха (1925);—546. П. Е. Корнилова; Армения:—547. Звартноц; — 548. Эривань; — 549. Пейзажи; — 550. Бахчисарай; — 551. Гроза;—552. Руины;—553. Заставки;—554. Марка.

ШПИНЕЛЬ, И. А.—555. Старуха (1923) обр.;—556. Баррикады;—557. Портр. А. М. Эфроса; Иллюстрации:—558. К кн. «Ахмет»;—559. К кн. Эфроса «Господин Бержере».

ШТЕРЕНБЕРГ, Д. П.—560. Первая проба дерева. Intérieur (1922);—561. Портрет (мужской) (1922);—562. Садик во дворе Берлин (1922);—563. Мужской портрет (1923);—564. Intérieur с лампой (1923); 565. Nature morte—чайник (1924);—566. Портр. женский (1925);—567. Голова мужская (1925);—568. Собака Топсик (1925);—569. В кузнице (1925);—570. Пейзажи (1925);—571. Пейзаж с Nature morte'ом (1925);—572. Орнамент «Nature morte» (1925);—573. Фактурные контрасты «Nature morte» — Яблоко (1925);—574. Nature morte (1926);—575. Nature morte

Книжные украшения:—576. Заставка (1925);—577. «Пушкино»: пейзажи (1926);—578. Nature morte кружево;—579. Nature morte стол и скатерть;—580. Nature morte с лампой и чайником;—581. Портрет столяра.

ЩУЦКИЙ, Ю. К.—582. Волшебник, едущий по облакам (1926);—583. Дерево (1926); — 584. Дождь (1926);—585. Журавль (1926);—586. Озеро (1926); Книжные знаки:—587. Алексеевой (1926);—588. Е. И. Васильевой (1926);—589. L. W. (1926);—590. J. S.—автора (1926).

ЮДОВИН, С. Б.—Цикл I—Витебск:—591. Голова еврея;—592. Токарная;—593. Газетчик;—594. Архитектурный пейзаж;—595. Заставки из кн. Фурмана «Витебск»;—596. Виды Витебска;—597. Костел в Витебске;—598. Церковь Черная Троица в Витебске;—599. У окна;—600. Старая деревянная синагога;—601. Буква из еврейского алфавита лин. Цикл II—Местечко:—602. У Колодца;—603. Похороны;—604. Задворки;—605. Местечко;—606. Улица в Местечке; — 607. Улица;—608. Дворик;—609. Канун субботы;—610. Старая синагога;—611. За книгой;—612. Старик;—613. Голова старика;—614. Баня (1927);—615. Сапожник (1927);—616. Улица (1927); — 617. Лавочка (1927); — 618. Заставка (1927);—619. Еврейский орнамент (1927).

ЯКИМЧЕНКО, А. Г.—620. Обнаженная женская фигура лин.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ В НАСТОЯЩЕМ КАТАЛОГЕ:

Гравюры, при названии которых нет обозначений, исполнены на торцовой доске в один цвет; лин.—линолеум; раскр.—лист раскрашен.; обр.—обрезная гравюра на продольной доске; д.—доска; портр.—портрет.

После верстки книги на выставку дополнительно поступили гравюры московских художников: А. И. Кравченко, М. В. Маторина, И. Н. Павлова, Н. И. Падалицина, В. А. Фаворского, Н. А. Шавердяева и Д. П. Штеренберга, каковые не могли быть включены в каталог.

По техническим условиям в каталоге пришлось соединять ряд серий гравюр под общими номерами; число отдельных выставленных оттисков 920.

СПИСОК ГРАВЮР, ПОМЕЩЕННЫХ В НАСТОЯЩЕЙ КНИГЕ.

		стр.
1.	Вс. Воинов.—Виньетка—1-ая страница обложки	—
2.	Он-же.—Садовый фасад. Гос. Русского Музея	3
3.	Н. К. Фан-дер-Флит—Заглавная буква	3
4.	А. П. Остроумова-Лебедева—Адмиралтейство.	5
5.	Н. К. Фан-дер-Флит—Заглавная буква	8
6.	В. А. Фаворский.—Иллюстрация к повести Проспера Мериме: «Души Чистилища» изд. «Academia»	9
7.	А. И. Кравченко.—Иллюстрация к серии романтических повестей ботаника Х.	11
8.	П. А. Шиллинговский—«Эривань»	13
9.	Б. М. Кустодиев—Купальщица	14
10.	Н. К. Фан-дер-Флит—Иллюстрация к рассказу А. Додэ «Тайна дядюшки Корниля» для (ГИЗ.)	17
11.	Н. Л. Бриммер—Рыбачий бот (Мурман.)	19
12.	С. Б. Юдовин—Местечко	21
13.	Д. И. Митрохин—Пейзаж с девочками	23
14.	В. П. Белкин—Иллюстрация к «Герою нашего времени» М. Ю. Лермонтова	25
15.	Д. П. Штеренберг.—Портрет	27
16.	С. М. Мочалов—У русской печи	29
17.	А. В. Каплун—Крымский вид	31
18.	М. Н. Орлова—В избе	33
19.	К. Е. Костенко—Под Карадагом	35
20.	И. Н. Павлов.—«Уходящая Москва» Николо-Воробинский переулок	39
21.	Н. Л. Бриммер—Марка Гос. Русского Музея—4-ая страница обложки	

Все гравюры печатаны с оригинальных досок, предоставленных авторами.

1397-661

Цена 80 коп.

ИЗДАНИЕ РУССКОГО МУЗЕЯ